

Concreto e astratto. Il formalismo estetico da Johann Friedrich Herbart a Robert Zimmermann

Nadia Moro

Abstract

Concrete and abstract. Aesthetic formalism from Johann Friedrich Herbart to Robert Zimmermann. Zimmermann (1824–1898) contributes an important *Ästhetik* to the history of aesthetic formalism and he is a major representative of Herbartianism in Vienna. In my analysis I show, on the one hand, that he aims to delivering a systematic work, based on the insights which Herbart (1776–1841) had already provided, without treating them exhaustively. On the other hand, I argue that it is not unproblematic to reconcile Zimmermann's views with Herbart's ideas, especially when crucial notions such as 'form' and 'relationship' are considered. Paradoxically, the distance between the two thinkers ultimately emerges from the essay in which Zimmermann examines the analogy Herbart himself had drawn between music theory and practical philosophy. After analysing Zimmermann and Hostinský's debate concerning Herbart's axiological formalism, I conclude that, whenever Zimmermann broadens Herbart's theories, pursuing their explanation and systematic completion, he betrays the main issues of Herbartian formalism and philosophy; Herbart's most profitable theories—concrete formalism and functionalism—are thus abandoned in favour of abstract, void constructions.

Keywords

Aesthetic formalism; Johann Friedrich Herbart; Robert Zimmermann; Otakar Hostinský



Con la sua ampia *Ästhetik*, Robert Zimmermann^{1*} s'inserisce nella storia del formalismo estetico e rappresenta uno dei punti di non ritorno dello herbartismo viennese. Da un lato, Zimmermann ambisce a fornire «un'elaborazione sistematica dell'estetica dal punto di vista herbartiano»², partendo da quegli elementi teorici che Johann Friedrich Herbart aveva già individuato, ma non raccolto in una trattazione compiuta. Dall'altro, Zimmermann giungerà a formulare teorie difficilmente conciliabili con le idee del maestro proprio su temi centrali dell'estetica, quali la concezione della forma e della relazione. La distanza che separa i due pensatori si può misurare, paradossalmente, in un saggio di Zimmermann volto ad approfondire l'analogia che Herbart aveva istituito fra teoria musicale e filosofia pratica. Proprio laddove Zimmermann si confronta con le teorie di Herbart e persegue un fine esplicativo e costruttivo, finisce per tradire anche grossolanamente le istanze basilari del formalismo e dell'intera filosofia di Herbart, lasciandone di fatto cadere gli elementi teoreticamente più proficui. Questo insegna la discussione sul formalismo assiologico herbartiano che Zimmermann intavola con Otakar Hostinský.

1. Herbart: la funzione epistemologica della musica

Nel 1812 Johann Friedrich Herbart pubblica un breve scritto dal titolo *Osservazioni psicologiche sulla teoria musicale*³, nel quale sottopone i fondamenti della musica a un'indagine psicologica ed illustra come intervalli ed accordi possano essere analizzati in termini di rapporti fra rappresentazioni.

1 * Il presente testo è la versione italiana aggiornata del saggio *De la possibilité et de la nécessité de jugements esthétiques exactement déterminés. Zimmermann interprète de Herbart*, in C. Maigné - C. Trautmann-Waller (Eds.), *Formalismes esthétiques et héritage herbartien. Vienne, Prague, Moscou*, Olms, Hildesheim etc. 2009, pp. 179-203.

2 R. Zimmermann, *Aesthetik*, Zweiter, systematischer Theil: *Allgemeine Ästhetik als Formwissenschaft*, Wien 1865, reprint Hildesheim-New York 1973, p. V.

3 Cfr. J. F. Herbart, *Psychologische Bemerkungen zur Tonlehre* (in seguito: PBT), in Joh. Fr. Herbart's *Sämtliche Werke. In chronologischer Reihenfolge*, hrsg. von K. Kehrbach - O. Flügel, 19 Bde. (Bde. 16-19: *Briefe von und an Herbart. Urkunden und Regesten zu seinem Leben und seinen Werken*, bearb. von T. Fritzsche), Langensalza 1887-1912; Aalen 1964², 1989³ (edizione delle opere abbreviata nel prosieguo con la sigla SW, seguita dai numeri del volume e di pagina), III, pp. 96-118; tr. it. *Osservazioni psicologiche sulla teoria musicale*, a cura di N. Moro, in N. Moro, *Armonia e contrappunto nel pensiero di J. F. Herbart*, Milano 2006, pp. 233-256.

In numerosi altri testi Herbart propone frequenti riferimenti alla musica, che figurano in relazione a tutte le discipline affrontate: metafisica, estetica, filosofia pratica, psicologia e pedagogia. L'attenzione alla teoria dei suoni ed ai fenomeni musicali è infatti una costante nel pensiero herbartiano ed assume un peculiare significato rispetto ad estetica e psicologia, per le quali la musica funge da esempio paradigmatico e riveste una funzione metodologica centrale.

Secondo Herbart la musica esibisce con particolare chiarezza le relazioni sonore che la compongono; essa diviene un oggetto privilegiato d'indagine in virtù della semplicità con cui è accessibile all'analisi psicologica. La musica, per Herbart, può essere completamente scomposta, risolta in suoni semplici di cui consente l'indicazione esatta, offrendo un aiuto prezioso alla ricerca (cfr. PBT, p. 99; tr. it., p. 234). Alla musica viene assegnato anche un ruolo epistemologico, perché Herbart intende fornire una verifica della propria psicologia – elaborata a priori nei suoi fondamenti – proprio a partire dai rapporti musicali. La psicologia va ben oltre l'esperienza nella ricerca delle leggi che la regolano, ma, proprio a causa di tale allontanamento metodologico dall'empiria, diviene poi necessario ritornare ad essa – non più alla contingenza empirica, certo, ma alla ricomprensione dell'esperienza entro un quadro ormai scientifico giustificato e razionalmente fondato. Formulazione e conferma delle leggi psicologiche non avvengono senza il supporto della matematizzazione, processo che consente di formalizzare le relazioni fra suoni, che verranno poi confrontate con le leggi psicologiche, anch'esse formulate con espressioni matematiche.

Fin dalle *Osservazioni psicologiche sulla teoria musicale* Herbart annuncia la rilevanza della musica non soltanto per ottenere una verifica della teoria psicologica, ma anche, in generale, per l'intera filosofia. Egli afferma: «Spero di poter poi richiamare ancora l'attenzione su un'indagine che coinvolge la filosofia tutta assai più profondamente di quanto qualcuno crederà a prima vista» (PBT, p. 102; tr. it., p. 237 mod.). Al termine del suo saggio di psicologia del suono, Herbart espone quanto «necessario sulla relazione della presente ricerca con la filosofia pratica» (PBT, p. 117; tr. it., pp. 254-255) e conclude: «Abbiamo dunque guardato abbastanza profondamente nella nostra anima – e non certo per guadagnare una conoscenza esaustiva dell'oggetto proposto, ma

sicuramente per offrire un utile confronto con le dottrine fondamentali della filosofia pratica» (PBT, p. 118; tr. it., p. 256).

Il confronto che Herbart istituisce fra *Tonpsychologie* e filosofia pratica riguarda in generale il problema della fondazione di un'estetica rigorosa ed oggettiva. Egli afferma che la filosofia pratica «si basa su una quantità di giudizi estetici esattamente determinati», nozioni che dovevano apparire ai suoi contemporanei «così nuov[e] ed estrane[e] che essi non vogliono credere alla loro possibilità» (PBT, p. 116; tr. it., p. 255). Herbart esige dunque rigore nella fondazione della filosofia pratica, analogamente a quanto è già stato compiuto in musica, ch   «l'edificio della musica sta saldo da secoli sulle determinazioni estetiche dei rapporti fra i suoni» (PBT, p. 117; tr. it., p. 255 mod.). Proprio la precisione e la certezza raggiunte in ambito musicale vanno ora prese a modello e garantite anche ai principi della filosofia pratica e dell'estetica generale.

A tal fine occorre guarire «dal pregiudizio che confonde l'una con l'altra la filosofia teoretica e quella pratica» (PBT, p. 117; tr. it., p. 255), ci si deve render conto che all'estetica generale compete un ruolo metateorico e non prescrittivo: essa non va adibita alla ricerca di massime morali specifiche per tutti i casi della vita, ma si limita a reperire le condizioni di possibilit  , o, in termini herbartiani, ad integrare l'esperienza nel pensiero, affin   che sia garantita in generale la validit   dei giudizi di gusto. Per comprendere come si debba procedere nella fondazione, «pu   essere utile cimentarsi provvisoriamente con il modello della filosofia pratica, la musica, ed andare a vedere qui *in che modo, attraverso una teoria psicologica della teoria musicale, venga fondata la verit   della stessa teoria musicale*» (PBT, p. 117; tr. it., p. 255). Anche nel caso della teoria musicale, infatti, non ci si attende che la psicologia fornisca un manuale di armonia o di composizione; essa deve piuttosto spiegare «che e perch   il sapere musicale deve essere siffatto», deve giustificare, al livello delle rappresentazioni, le singole connessioni armoniche tra i suoni, senza che questo «sguardo [...] aperto sull'anima, su *come essa fa* a trovare giuste certe armonie ed altre errate, possa dare la bench   minima aggiunta alla loro convinzione [dei musicisti] di questa giustezza od erroneit  ». Non    infatti una trattazione psicologica sulla musica a poter insegnare la musica e nemmeno a rendere pi   sicuro il giudizio estetico su di essa. «I buoni musicisti

pratici, i veri conoscitori» non hanno bisogno, nell'esercizio della loro arte, di giustificazioni psicologiche, perché la loro «convinzione sta salda come un sapere rigorosamente assoluto» (PBT, p. 117; tr. it., p. 256), la cui validità non viene aumentata né diminuita attraverso lo studio dei meccanismi psicologici. Compositore e fruitore non si preoccupano delle complesse relazioni matematiche fra rappresentazioni né del loro reciproco conflitto: tutto questo non appartiene alla dimensione estetica del sentimento oggettivo e del giudizio di gusto che ne segue necessariamente. Anzi, «se si domandassero dimostrazioni al maestro di basso continuo, egli potrebbe soltanto riderne o commiserare l'orecchio insensibile che non avesse già percepito» (SW, I, p. 264). Il livello estetico cui il compositore lavora ignora legittimamente tutto ciò che la psicologia può aggiungere, sul piano teorico, all'originario riconoscimento del bello e tutte le determinazioni numeriche che esprimono, a modo loro, i rapporti armonici⁴.

Analogamente la filosofia pratica non dovrà prescrivere norme di comportamento, ma semplicemente indagare le condizioni di possibilità dell'esperienza morale. Perfino se la psicologia giungesse a fornire «non solo salde distinzioni tra lodevole e biasimevole, ma anche una teoria sulla possibilità di tali indagini, e, per giunta, i teoremi della possibilità dell'osservanza di queste distinzioni con una ferma volontà», non se ne potrebbe ancora dedurre alcuna regola specifica sul dovere morale di compiere o meno una certa azione. Infatti «così non si sarà ottenuta null'altro che teoria, e [...] questa stessa teoria sarà incomprensibile a colui che non conosca già prima ciò di cui essa parla, vale a dire gli stessi giudizi pratici originari, la cui validità essa deve presupporre senza poterla dimostrare». Da un'indagine teorica non ci si deve attendere quindi alcuna indicazione pratica per l'agire, «come se davvero la distinzione tra onore e vergogna, diritto ed ingiustizia, virtù e vizio rimanesse dubbia tanto a lungo, finché la filosofia teoretica non abbia dimostrato l'origine delle azioni dell'animo che avvengono in noi *mentre giudichiamo e deliberiamo* su ciò che è etico» (PBT, p. 117; tr. it., p. 255). E ancora, la filosofia pratica «non può pretendere universalità nel senso di essere in grado di fornire ragguagli completi per tutti i casi che possono presentarsi nella vita.

4 Cfr. J. F. Herbart, *Lehrbuch zur Einleitung in die Philosophie*, hrsg. von W. Henckmann, Hamburg 1993, pp. 158-159; tr. it. *Introduzione alla filosofia*, a cura di G. Vidossich, Bari 1927², p. 124.

A dire il vero essa deve rinviare ciascuno al suo cuore – non solo talvolta, ma per sempre» (SW, II, p. 353).

Herbart assegna quindi alla teoria musicale un ruolo epistemologico rispetto alla psicologia e la innalza a modello per l'estetica e la filosofia pratica. Egli auspica, a partire dalla buona prova data dalla musica, rigore e precisione da un punto di vista metodologico ed una salda fondazione dell'esperienza estetica ed etica. Robert Zimmermann tematizza a sua volta la funzione della musica all'interno della filosofia herbartiana e cerca di chiarire il senso di un rapporto che Herbart ha sì istituito a livello programmatico, ma che merita senz'altro ulteriori analisi.

2. Continuo e discreto nell'altezza del suono: Zimmermann vs. Herbart

Nel saggio *Über den Einfluss der Tonlehre auf Herbart's Philosophie*, Zimmermann si propone di dimostrare come «questo pensatore [...] sia stato in parte condotto dalla musica, e in particolare dalla teoria musicale, all'idea fondante della sua dottrina dell'anima e di quella dei costumi, ed in parte confermato nella stessa»⁵. A parere di Zimmermann, dunque, è nella teoria musicale che vanno ricercate tanto la genesi quanto la conferma della psicologia e della filosofia pratica di Herbart.

Storicamente è però inappropriato sostenere che la musica abbia influito sulla genesi della psicologia herbartiana, anzitutto perché Herbart fornisce indicazioni univoche in questo senso. Egli afferma infatti di essere stato in possesso delle formule fondamentali della psicologia più di sei anni prima di condurre studi sulla teoria musicale e di averle «applicate a parecchie indagini prima che [gli] riuscisse di scoprire almeno i rudimenti della loro applicazione alla musica» (PBT, p. 116; tr. it., p. 254). Ancora nelle tarde *Psychologische Untersuchungen*, del resto, Herbart sottolinea, sì, la rilevanza della teoria musicale al fine di verificare le leggi della psicologia, ma non riguardo alla loro genesi e formulazione (cfr. SW, XI, pp. 50-69). Sicché è giusto dare rilievo al ruolo di conferma che viene assegnato alla teoria musicale per la

⁵ R. Zimmermann, *Über den Einfluss der Tonlehre auf Herbart's Philosophie*, Wien 1873, p. 4.

psicologia: tale ruolo consiste nella possibilità di ritrovare, nelle relazioni fra suoni già elaborate dalla teoria musicale, i medesimi rapporti derivati a priori per via psicologica. Ciò avviene mediante l'applicazione della matematica, che secondo Zimmermann è l'aspetto caratteristico della psicologia di Herbart; grazie ad essa, infatti, «le leggi generali di natura formulate matematicamente trovano applicazione» anche in psicologia⁶. La matematica funge pertanto da termine medio nella connessione tra psicologia e teoria musicale, e viene assunta a garante della scientificità dei risultati conseguiti.

Per valutare le osservazioni di Zimmermann, è opportuno qualche cenno sulla psicologia del suono di Herbart. Al fine di dar conto delle relazioni tra i suoni in uso nella musica, questi pone preliminarmente un «a priori del suono» continuo – la «linea dei suoni [*Tonlinie*]» – da intendersi come la linea ideale lungo la quale siano collocati, in ordine di altezza, tutti i suoni possibili. Il primo fatto contemplato dalla psicologia è che «da ciascun suono a piacere si può passare in maniera continua a suoni più acuti e più gravi, senza che sia possibile indicare determinatamente i suoni più acuti o più gravi che si possono udire e in generale pensare» (SW, XI, p. 69). Alla linea dei suoni viene ascrivito un andamento seriale potenzialmente infinito, che certamente non è esperibile, ma costituisce un elemento utile ad impostare un'analisi razionale dell'esperienza. La linea dei suoni si rivela essere già piena di relazioni e spetta anzitutto alla psicologia mostrarle: con le sue leggi e i dati offerti dall'esperienza, la scienza della mente introduce dei parametri con cui spiegare la costituzione del suono secondo gli equilibri fra le rappresentazioni nella coscienza. Ciò significa trovare, lungo la linea dei suoni, dei punti ordinati che permettano di introdurre determinazioni di grandezza, misurare distanze e rapporti, analogamente a quanto avviene nel caso di una retta lungo la quale si segnino dapprima i numeri naturali, poi quelli relativi, razionali e così via. Non saranno però tanto i criteri puramente matematici a individuare i punti sonori lungo la linea dei suoni, quanto i rapporti psicologici fra le rappresentazioni e le loro parti, che sono definiti con l'ausilio di formule matematiche.

Herbart deve spiegare il passaggio dal continuo denso, rappresentato dalla linea dei suoni, ad una sequenza discreta di suoni, le note, che risultano

⁶ Ivi, p. 5.

funzionali all'uso musicale. Egli adotta criteri che rivelano un procedimento logicamente chiaro ed impostato euristicamente: dato un continuo omogeneo, se ne deve operare una scansione che consenta di giustificare l'articolazione degli intervalli anche a livello psicologico e non solamente musicale. Herbart procede allora a individuare almeno due punti fra i quali sussista un rapporto psicologico di pura distinguibilità, poiché soltanto nel momento in cui è possibile separare nettamente gli elementi l'uno dall'altro è stabilito un criterio sufficiente a definirne le relazioni. È necessario allora che il grado di differenziazione delle rappresentazioni passi da una dimensione infinitesimale ad una finita: la pura distinguibilità è consentita soltanto all'interno di una prospettiva discreta; la transizione dall'infinitesimale al finito che è qui richiesta sancisce il passaggio dalla considerazione metafisica del continuo a quella psicologica delle rappresentazioni. La pura distinguibilità si prospetta dunque, nell'analisi del suono musicale, come la categoria psicologica fondamentale per dar conto dei rapporti vigenti lungo la linea dei suoni.

La pura distinguibilità si realizza in corrispondenza dei punti di «opposizione completa» e questa è una delle relazioni principali analizzate nella psicologia herbartiana. Lo studio herbartiano verte sugli equilibri più o meno stabili tra le rappresentazioni e tra le loro forze che si generano nella coscienza. L'opposizione, ad esempio, è definibile come ciò che distingue due o più rappresentazioni l'una dall'altra e tende a mantenerle separate. L'uguaglianza funge da complementare all'opposizione e indica ciò che le rappresentazioni hanno in comune, sviluppando una tendenza alla fusione. I rapporti definiti dagli equilibri tra le forze psicologiche assumono valori che variano, attraverso una serie di gradi intermedi, dalla coincidenza nella fusione completa fino alla netta separazione nell'opposizione completa. Herbart precisa che alla distinzione tra le parti di uguaglianza e quelle di opposizione spetta un semplice valore analitico, utile cioè a spiegare quanto avviene nella coscienza, ma cui non corrisponde una separazione reale, effettiva di entità.

Musicalmente, Herbart individua nell'ottava l'intervallo della massima opposizione. Non deve destare stupore questo termine, utilizzato esclusivamente nel suo significato psicologico che va tenuto ben distinto dalla dissonanza e da qualunque connotazione di tipo armonico, al fine tra l'altro di evitare i fraintendimenti che hanno condotto alla stroncatura avventata della

teoria herbartiana⁷.

Dopo l'ottava si debbono individuare gli altri punti che, al suo interno, corrispondono ai luoghi in cui si verificano variazioni nell'equilibrio tra rappresentazioni; anch'essi vengono determinati secondo i criteri psicologici delle quantità di uguaglianza ed opposizione. Ridotte a grandezze matematiche, tali quantità permettono anche di collocare ciascun nuovo intervallo lungo la linea dei suoni. Se, poi, l'udito effettivo, corporeo non è in grado di determinare con assoluta precisione l'ampiezza dell'intervallo, lo strumento matematico lo sostituisce in questo compito e, insieme, conferisce un valore scientifico al risultato ottenuto. Le relazioni possibili tra uguaglianza ed opposizione variano dal predominio dell'uguaglianza nell'unisono (ove non compare alcuna quantità di opposizione), ad un progressivo aumento della quantità di opposizione concomitante ad una diminuzione proporzionale dell'uguaglianza e, infine, l'opposizione completa nel caso dell'ottava. Per ciascun intervallo Herbart individua un particolare rapporto matematico fra le parti di uguaglianza ed opposizione, che coincide, più o meno approssimativamente, ai logaritmi dei rapporti tra le frequenze fisiche dei suoni di ciascun intervallo⁸.

La linea dei suoni è un genere di continuo psicologico che, in quanto continuo, è infinitamente divisibile. Essa è infinita anche nel senso che, dato un qualsiasi punto, ve n'è sempre uno ulteriore che lo segue, e questo vale in entrambe le direzioni in cui si può percorrere la linea. L'altezza dei suoni varia quindi indefinitamente verso l'alto e verso il basso, nonostante i limiti di udibilità che riguardano però soltanto le nostre possibilità percettive e non la natura logica del continuo.

Secondo Zimmermann, invece, la linea suoni è senz'altro infinita, mentre

7 Carl Stumpf, per esempio, esprimerà veementi critiche contro la concezione herbartiana dell'ottava come intervallo della massima opposizione: «Una piena opposizione esiste qui soltanto tra Herbart ed i fatti» (C. Stumpf, *Tonpsychologie*, Leipzig 1883/1890; reprint Hilversum-Amsterdam 1965, II, p. 187). G. Bagier, invece, considererà tale interpretazione dell'ottava un presupposto per tutta la restante teoria herbartiana, lasciando tuttavia intendere l'infondatezza e l'arbitrarietà di tale assunzione preliminare (cfr. G. Bagier, *Herbart und die Musik mit besonderer Berücksichtigung der Beziehungen zur Ästhetik und Psychologie*, Langensalza 1911, pp. 98-105).

8 Zimmermann osserva come Herbart, applicando i logaritmi per calcolare le quantità psicologiche a partire dalle frequenze fisiche, abbia anticipato a livello teorico la legge cui Fechner e Weber giungeranno per via empirica; cfr. R. Zimmermann, *Über den Einfluss der Tonlehre auf Herbart's Philosophie*, cit., p. 15.

le parti che la costituiscono, ossia le ottave, non sono infinitamente divisibili al loro interno. Ne seguirebbe che la linea dei suoni, almeno matematicamente, non è continua: «i suoni all'interno della stessa ottava *non* costituiscono *alcun* continuo», nel senso che «tra la fondamentale e la sua ottava non si trova un numero né “infinito” né “indeterminato” di suoni, bensì un numero perfettamente determinato, finito»⁹. L'argomentazione a sostegno di questa affermazione si presenta insieme come un ridimensionamento della tesi: «Per lo meno i suoni le cui frequenze non stanno in uno degli otto o dei quindici [...] rapporti conosciuti non valgono più come note in senso musicale; e neppure le sensazioni uditive che potrebbero corrispondervi si possono considerare “sensazioni di suono” effettive»¹⁰. Sarebbe inadeguato parlare di continuo nel caso dell'ottava, secondo Zimmermann, perché essa non rappresenta che la serie discontinua e finita delle note effettivamente utilizzate in musica, che è poi ciò che Herbart intende giustificare in definitiva.

La deduzione dell'ottava condotta da Herbart, però, si basa proprio sull'assunzione della linea dei suoni come continuo in senso matematico, caratterizzato dal fatto che tra due punti ve n'è sempre un terzo compreso tra di essi. Infatti si individua l'ottava grazie all'«assioma» secondo cui alla diminuzione progressiva (e continua) dell'uguaglianza corrisponderà, ad un certo punto, l'opposizione completa. Ecco l'argomentazione di Herbart: dato un continuo omogeneo, occorre determinare un criterio al suo interno, che consenta poi di porre un'unità di misura per il continuo stesso. Reperire i punti di pura distinguibilità serve a fissare quei punti le cui distanze offrano una prima scansione del continuo. A livello psicologico, la scansione è stabilita dai punti di opposizione completa, in corrispondenza dei quali si rinnova però anche l'uguaglianza che, ricominciando il passaggio graduale verso il punto successivo di piena opposizione, segna l'inizio della ripetizione dell'unità. Queste le parole di Herbart:

Se in qualche luogo l'impedimento infinitamente piccolo delle rappresentazioni infinitamente vicine passa ad un grado di impedimento finito, allora deve esservi anche un punto determinato dell'impedimento pieno [...]. Progredendo lungo la linea infinita dal punto dell'impedimento pieno, si troverà, alla stessa distanza,

⁹ Ivi, p. 18.

¹⁰ Ivi, pp. 18-19.

un nuovo punto dell'impedimento pieno. Percorrendo così la linea infinita in entrambe le direzioni, la si scomporrà in un numero indeterminabile di distanze definite, alle quali corrisponde l'impedimento pieno (PBT, p. 102; tr. it., p. 239).

Seguendo Zimmermann, invece, si arriverebbe a sostenere che la serie degli intervalli all'interno dell'ottava è ricavata in maniera diversa dall'ottava stessa. Infatti l'ottava rappresenta il passaggio *continuo* attraverso tutti i gradi che dall'uguaglianza conducono all'opposizione completa, mentre gli altri intervalli non costituiscono altro che una serie di elementi *discreti* immediatamente successivi l'uno rispetto all'altro. Eppure l'ottava dovrebbe al tempo stesso coincidere con la serie completa degli intervalli in essa compresi, ma la conseguenza che se ne trae è chiaramente assurda: a ciascun punto di un continuo infinitamente divisibile dovrebbe corrispondere un punto (ed uno soltanto) tratto dalla serie discontinua e finita di elementi discreti. È evidente che al numero infinito di elementi del continuo non può corrispondere il numero finito di elementi della serie discontinua.

Zimmermann fa risalire questa contraddizione «al primitivo nucleo della [...] filosofia» di Herbart¹¹ e la spiega come confusione di un continuo inteso in senso matematico e di un continuo in senso logico. In entrambi i casi il passaggio tra gli elementi successivi del continuo avviene «senza salti». Per gli intervalli, tuttavia, l'assenza di salti acquisterebbe un significato «logico» e consisterebbe nella serie delle combinazioni possibili delle quantità (intere o dimezzate) di uguaglianza ed opposizione e del loro grado di «efficacia», che viene determinato dalla loro posizione rispetto alla soglia della coscienza¹². Gli stati psicologici in cui le rappresentazioni possono trovarsi nella coscienza vengono poi inseriti in uno schema formale astratto, che mostra «coppie perfette di opposizioni logiche»¹³, le quali non ammettono elementi intermedi e perfino corrisponderebbero ai rapporti tonali considerati.

Secondo Zimmermann, dunque, la genesi dei rapporti fra le rappresentazioni sonore sarebbe tutta logica, e questa tesi sarebbe corroborata dal fatto che Herbart non individua gli intervalli in ordine progressivo di estensione (unisono, seconda, terza, ecc.), ma li calcola secondo i rapporti elencati nella

11 Ivi, p. 33.

12 Ivi, p. 22.

13 Ivi, p. 23.

serie logica (ottava, quinta, quarta, ecc.)¹⁴. Si può trarre allora una conseguenza di rilevanza generale: l'indagine di Herbart non approda all'auspicata conferma dell'applicazione della matematica alla psicologia, e con essa alla conferma della psicologia come scienza, ma soltanto alla verifica della struttura logico-combinatoria sottostante. «La conferma empirica da parte della serie dei suoni vale quindi non tanto per l'applicazione della matematica alla psicologia quanto per quella della logica formale»¹⁵. L'impresa di Herbart sembrerebbe a questo punto fallita, ma Zimmermann prende le mosse proprio da questo punto per dimostrare la stretta connessione fra teoria musicale e filosofia pratica. A suo avviso, infatti, Herbart fonda anche la filosofia pratica su di una costruzione logica ed è chiaro fin da principio che la matematica non vi ha parte alcuna. La matematica parrebbe perdere, in tal modo, il proprio ruolo fondante nei confronti della scienza, sul quale pure Herbart aveva insistito, per lasciare spazio alla mera deduzione logica astratta così tipica del pensiero di Zimmermann. Prima di approfondire il senso dell'analogia fra teoria musicale e filosofia pratica è però utile svolgere qualche considerazione critica in merito alla ricostruzione proposta da Zimmermann.

3. I fraintendimenti di Zimmermann

Si possono sollevare dubbi di varia natura sulla lettura di Herbart avanzata da Zimmermann. Andrebbe anzitutto ricordato il fondamento metodologico della metafisica generale ed applicata (ivi inclusa la psicologia) di Herbart, che fa costantemente appello al dato d'esperienza, perché così soltanto è possibile ottenere garanzie sulla validità della conoscenza e difendersi da vacue astrazioni. Tutto questo pare sospeso quando Zimmermann riduce il ruolo della teoria musicale a conferma della logica formale, cancellando d'un tratto l'intero percorso psicologico delineato da Herbart.

Va poi notato il paradosso dell'affermazione per cui Herbart avrebbe conseguito la conferma di un mero schema logico anziché quella dei calcoli matematici, cui tanta parte spetta da un punto di vista epistemologico, in particolare per la fondazione della psicologia. Le formule matematiche herbartiane

¹⁴ Ivi, p. 24.

¹⁵ Ivi, p. 25.

sono già state criticate a sufficienza, mentre è sfuggito che il significato generale della loro applicazione non risiede tanto nell'effettiva spiegazione di questo o quel fenomeno quanto nel tentativo di pervenire alla fondazione scientifica del sapere psicologico, per non lasciarlo in balia di vuote speculazioni o della mitologia delle facoltà. Paradossale è anche l'idea che Herbart possa aver semplicemente confuso un continuo di tipo matematico con un «continuo logico» (in realtà non continuo, ma discreto), quando si considerino le conoscenze matematiche di Herbart ed il suo impiego del calcolo infinitesimale¹⁶.

Considerate dal punto di vista musicale, le conclusioni di Zimmermann cancellano le esigenze teoriche della psicologia del suono di Herbart. Anzitutto la spiegazione psicologica dei rapporti fra suoni non si limita agli intervalli, ma concerne anche gli accordi, perfetti e di settima, oltre a qualche elemento di contrappunto – anzi, secondo Herbart, proprio «la spiegazione degli accordi perfetti» rappresenta il «problema più interessante» della ricerca (PBT, p. 108; tr. it., p. 245). Difficilmente, però, lo schema di «coppie perfette di opposizioni logiche» riuscirebbe a dar conto di tutte quelle relazioni.

A Zimmermann sfugge una distinzione che è indispensabile per comprendere il discorso di Herbart ed è coerente con il suo sistema in generale: la linea dei suoni è densa esattamente quanto il continuo matematico (tra due punti ne è sempre compreso un terzo), essa non è data nell'esperienza, ma è necessario porla al di là dell'esperienza per poterne dare ragione. Costituito da elementi discreti è, propriamente, soltanto il repertorio di altezze sonore utilizzate nella musica (della tradizione colta occidentale), le otto o quindici note ricordate da Zimmermann, che aumentano nella prassi già quando si intonano gli intervalli non temperati. La linea dei suoni non deriva dall'allineare le note su una scala o dalla somma di tutte le scale; essa va invece presupposta per giustificare la possibilità di molteplici scale. Il ricorso ad un continuo di tipo matematico per elaborare concettualmente i rapporti fra suoni non dovrebbe sorprendere, anche perché proprio la difficoltà di indicare con esattezza l'altezza di taluni intervalli, di terza ad esempio, sembra esigere una certa densità almeno attorno ad alcuni punti. Infatti, ammettendo diversi

16 Cfr. R. Pettoello, *L'objet et ses limites. Réalité et infinitésimale chez J. F. Herbart. Quelques remarques*, «Cahiers de philosophie de l'Université de Caen» 36 (2001), pp. 11-30.

metodi per determinare gli intervalli e prima di introdurre il temperamento equabile, la varietà di suoni a disposizione è davvero molto superiore a quella effettivamente utilizzata, nella teoria come nella prassi musicale, e maggiore di quella che, calcolata psicologicamente, vi si vuol far corrispondere. Le note delle scale non si trovano certo sullo stesso piano del continuo dei suoni possibili; tale distinzione risponde però alla fondamentale esigenza teorica di dar conto dell'omogeneità soltanto tendenziale di una serie discreta di suoni. E tutto ciò si compie a cominciare dal piano del continuo matematico.

I calcoli eseguiti riguardano gli intervalli nella loro ampiezza psicologica, che non si identificano immediatamente con quelli musicali, pur essendo suscettibili di una ridefinizione nel contesto delle relazioni fra intervalli e temperamento. Non a caso Zimmermann trascura la questione del temperamento, cui pure Herbart assegna un ruolo significativo soprattutto sul piano metodologico. Herbart osserva che l'impiego del temperamento non è giustificabile con ragioni di carattere esclusivamente pragmatico; esso non può ridursi a mero ausilio atto a semplificare la costruzione e l'uso di strumenti a tastiera. Il temperamento equabile deve la sua fortuna piuttosto a ragioni prettamente musicali, tanto che esso conta «tanti amici tra i musicisti. [...] Se questa accordatura degli strumenti a tastiera, considerata abitualmente solo come ripiego, non corrispondesse meglio alla fantasia musicale che non all'imperfezione dei nostri strumenti, allora i veri artisti sarebbero troppo urtati dall'imprecisione per compiacersi dell'uso di strumenti che suonano male» (PBT, p. 102; tr. it., p. 237). Se il temperamento non apportasse altro che una correzione vantaggiosa, ma infondata o se, per giunta, falsasse i rapporti armonici in nome della comodità, indubbiamente verrebbe ad esso sottratta qualsivoglia legittimità. Invece – sostiene Herbart – il temperamento non comporta la percezione di errori da un punto di vista musicale; anzi, dalle indagini psicologiche emergerebbe come le alterazioni provocate dal temperamento rispondano alle esigenze del «pensiero musicale», che è espressione della “logica” interna alla musica, le cui norme concernono ad esempio la successione degli accordi nelle cadenze oppure la risoluzione delle dissonanze. Non sono però soltanto regole musicali codificate a costituire il pensiero musicale: questo è una vera e propria attività di integrazione dell'esperienza del suono. In virtù del pensiero musicale, ad esempio, l'ascoltatore non si lascia distrarre dalle

imperfezioni dell'esecuzione e addirittura corregge le inesattezze imputabili all'udito corporeo, sostituendo nel pensiero la giusta ampiezza di un intervallo a quella imprecisa data. Ancora, il temperamento risponde intimamente alle esigenze del sistema musicale ed è «adeguato al pensiero musicale più di quanto si cred[a]» (SW, XI, p. 77), poiché esso modifica alcuni rapporti armonici, in particolare le dissonanze, in modo tale da condurre necessariamente alla loro risoluzione. Herbart fornisce dunque una giustificazione psicologica del temperamento equabile che consente, da un lato, di apprezzare la proficiuità del sistema temperato e, dall'altro, di acquistare consapevolezza delle necessarie integrazioni che l'esperienza – anche quella sonora – richiede per acquisire validità. Ancora una volta, però, Zimmermann non fa parola di tutto ciò nella sua trattazione.

4. Fra Herbart e Helmholtz: la complessità del suono

Zimmermann confronta piuttosto la teoria di Herbart con quella proposta nella *Lehre von den Tonempfindungen* di Hermann von Helmholtz¹⁷, perché ritiene «interessante confrontare questa costruzione a priori dei suoni attraverso uguaglianza ed opposizione con la teoria empirica data da *Helmholtz*»¹⁸. Zimmermann rivolge la propria attenzione alle tesi per cui, secondo Helmholtz, le sensazioni di suono sono complesse e si compongono ciascuna di un suono fondamentale, che dà il nome alla nota, e di suoni armonici. Tutti questi suoni sono fusi insieme nella sensazione, che consiste in processi fisiologici meccanici in cui vengono distinte le varie componenti. Nella percezione, invece, confluiscono anche elementi irriducibili a fattori fisiologici ed è generalmente possibile rendere cosciente la molteplicità intrinseca al singolo suono, che proviene dalla sensazione.

Sulla complessità della sensazione di suono si basa la spiegazione che Helmholtz fornisce di consonanza e dissonanza. Quando più suoni sono dati contemporaneamente, le loro frequenze si combinano, così come quelle dei

17 Cfr. H. von Helmholtz, *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, Braunschweig 1863; R. Zimmermann, *Über den Einfluss der Tonlehre auf Herbart's Philosophie*, cit., pp. 26-31; Id., *Allgemeine Ästhetik als Formwissenschaft*, cit., pp. IX, 42-43, 237-240.

18 R. Zimmermann, *Über den Einfluss der Tonlehre auf Herbart's Philosophie*, cit., p. 26.

suoni parziali. Se le relative lunghezze d'onda stanno reciprocamente in rapporti semplici come 2:1 oppure 3:2, le frequenze si combinano in maniera consonante. Se, invece, le lunghezze d'onda hanno valori molto ravvicinati, ma non uguali, le creste si troveranno a distanze minime, determinando il tipico fenomeno dei battimenti cui andrebbe ricondotta la dissonanza. Quella di Helmholtz è un'analisi fisico-fisiologica dei fenomeni sonori, che, almeno sin qui, ancora non contempla il livello della percezione, ove eserciteranno il loro influsso anche fattori acquisiti per abitudine e con l'esercizio.

A sua volta, Herbart considera la percezione del suono come un fenomeno complesso e suddivide le rappresentazioni in parti di uguaglianza e opposizione, ma la scomposizione si attua a livello di mera analisi psicologica – non sul piano fisiologico delle sensazioni oppure quello fisico delle frequenze. Herbart elabora una meccanica dello spirito, senza che questa implichi alcunché circa lo stato reale delle rappresentazioni. In quanto forze, le rappresentazioni vanno poste come originariamente semplici; relazioni fra rappresentazioni e scomposizione in parti hanno un significato soltanto metodologico, funzionale allo studio degli eventi psichici osservabili. Per questa ragione Herbart suddivide le rappresentazioni in uguale ed opposto «nel pensiero»; pur essendo semplici, esse vanno pensate come se fossero composte di parti i cui meccanismi di connessione giustificano, sul piano teorico, l'incessante attività della psiche che ciascuno ha modo di constatare.

Entrambe le teorie di Herbart e Helmholtz contemplano la scomposizione del fenomeno unitario del suono in una pluralità di fattori. Questo fatto consente, secondo Zimmermann, di ridurre drasticamente le distanze fra le due teorie e di appianarne le differenze. Egli suggerisce infatti una rilettura che associ ai fenomeni fisiologici descritti da Helmholtz quelli psicologici di Herbart: «ciò che Helmholtz chiama battimento può essere considerato identico a ciò che Herbart chiama tendenza necessaria all'unificazione»¹⁹. L'assenza di battimenti cui segue la consonanza corrisponderebbe quindi all'assenza di tendenza unificante, ossia della forza che le quantità di uguaglianza sviluppano, inducendo alla fusione delle rappresentazioni; anche nella teoria di Herbart, in effetti, l'assenza di tale tendenza sta alla base della consonanza,

¹⁹ Ivi, p. 27.

almeno nel caso dell'ottava²⁰. La presenza di battimenti negli intervalli composti di note ravvicinate andrebbe poi paragonata all'effetto della tendenza unificante sugli stessi intervalli: entrambi sono fattori che determinano la dissonanza.

La convergenza delle teorie di Herbart e Helmholtz può essere ulteriormente ampliata fino a renderle equivalenti, quando si consideri la molteplicità di elementi in cui viene scomposto il suono. Per Herbart la scomposizione delle rappresentazioni avviene esclusivamente sul piano dell'analisi, attraverso un'elaborazione concettuale. Secondo Helmholtz è la realtà fisica ad essere molteplice, così come la sensazione che ne deriva, che è composta da una quantità di suoni parziali distinti fisiologicamente, anche se non è sempre possibile individuarli distintamente nella percezione consapevole. Sia per Herbart sia per Helmholtz, quindi, il suono percepito (*Klang*) è sempre complesso, così che, secondo Zimmermann, basterebbe considerare le parti in cui Herbart suddivide le rappresentazioni (opposizioni ed uguaglianze) come effettive e non semplicemente pensate, per unificare le due teorie. «Per applicare il calcolo di Herbart ai fatti empirici, occorrerebbe dunque soltanto porvi a fondamento, in luogo di sensazioni semplici, complessi di sensazioni tali che siano in parte contrapposte, in parte omogenee»²¹. Apportare simili modifiche alla teoria di Herbart, insostenibile nella sua forma originaria, consentirebbe di restituirle coerenza e di metterla al passo con i risultati dei fortunatissimi studi fisiologici di Helmholtz.

Si deve rinunciare alla rappresentazione della semplicità delle sensazioni sonore ed alla sua scomposizione in uguale ed opposto che si verifica meramente “nel pensiero” come “punto di vista contingente”. Al suo posto va sostituita la teoria delle sensazioni sonore concrete composte [...], che è in accordo con la teoria

20 La definizione della consonanza come assenza di tendenza necessaria all'unificazione vale in realtà soltanto nel caso dell'ottava. Essa non è generalizzabile, secondo la teoria di Herbart, alle altre consonanze, per esempio quella della quinta o della quarta. Il criterio generale della consonanza consiste piuttosto nell'assenza del conflitto fra tendenza necessaria all'unificazione e tendenza repulsiva. Nel caso specifico dell'ottava, la tendenza necessaria all'unificazione è nulla, ragione per cui non genera alcun conflitto; nel caso della quinta, invece, essa ha un valore positivo, ma il potenziale conflitto con la tendenza repulsiva viene risolto nel predominio di quest'ultima. Di conseguenza non vale, in generale, neppure l'identità posta da Zimmermann nel passo citato: non di tendenza unificante si deve parlare, bensì del conflitto fra tendenza unificante e repulsiva.

21 R. Zimmermann, *Über den Einfluss der Tonlehre auf Herbart's Philosophie*, cit., p. 29.

della consonanza e dissonanza di Helmholtz per mezzo dei suoni parziali, che coincidono, del tutto o in parte, o che perdurano nei battimenti²².

Così facendo, però, Zimmermann confonde il piano fisiologico con quello psicologico e finisce per assegnare alle indagini di Herbart un significato che esse non hanno, privandole d'altro canto del ruolo loro assegnato all'interno della metafisica herbartiana, di cui la psicologia è parte applicata. Herbart non descrive meccanismi né fisiologici né percettivi, egli costruisce piuttosto un modello esplicativo delle attività dell'anima, al quale ricondurre i fenomeni psichici così come ci si presentano, ma senza la pretesa di giungere in tal modo al loro fondamento reale nella sensazione. Certo, tutte le indagini psicologiche, così come quelle metafisiche, sarebbero prive di valore conoscitivo se il loro oggetto, la cerchia rappresentativa e concettuale del pensatore, non fosse in qualche modo riferibile alla realtà. Da un lato, non è possibile attingere direttamente al fondamento reale di ciò che appare, dall'altro l'apparenza esige una spiegazione, perché essa è data ma non corrisponde immediatamente ai criteri della validità logica. Dato il fenomeno, ne va reperito il fondamento attraverso un lavoro concettuale, che spieghi come la realtà debba essere costituita affinché essa possa apparire come di fatto appare. È metodologicamente necessario andare con il pensiero oltre il fenomeno per poterlo comprendere. Per questa via Herbart giunge a porre, nella metafisica, degli enti molteplici, originariamente semplici ed irrelati. È solo l'osservatore che, da un punto di vista contingente, considera gli enti all'interno di rapporti che spieghino l'apparenza. Analogamente, non è possibile giungere direttamente alla sensazione, che per Herbart è rigorosamente semplice; essa deve piuttosto essere posta a fondamento dell'attività psichica, ma di questa attività si possono spiegare soltanto le forme, ossia i rapporti fra rappresentazioni, e non la materia, che è la qualità semplice della sensazione.

Zimmermann lascia cadere, senza avvedersene, i presupposti metafisici sui quali pure la psicologia di Herbart si fonda, vale a dire la necessità di assumere, a fondamento dell'apparire, un reale molteplice, ma semplice, perché «la molteplicità originaria nell'uno è ovunque ed in generale la fine e la rovina di ogni sana metafisica» (PBT, pp. 102-103; tr. it., p. 238). Zimmer-

22 Ivi, p. 31.

mann è disposto a rinunciare al valore soltanto ideale e metodologico che spetta alla scomposizione delle rappresentazioni in parti uguali e opposte. La conoscenza, secondo Herbart, si limita alle forme, ossia ai rapporti nei quali il reale si manifesta per un osservatore; anche gli elementi più semplici cui la conoscenza possa giungere sono sempre relazioni. Rapporti e forme, però, non potrebbero sussistere se non connettessero qualcosa di semplice, ragion per cui è necessario porre, a fondamento delle forme conosciute, una molteplicità di enti semplici, suscettibili di essere inseriti in connessioni reciproche. A sua volta, la psicologia indaga soltanto i rapporti che si istituiscono tra le rappresentazioni nella coscienza, senza poter cogliere immediatamente le sensazioni nella loro pura qualità. Le sensazioni debbono però essere poste come quel fondamento semplice e molteplice dell'apparenza che può giustificare la varietà caleidoscopica delle forme date nell'esperienza. Quando Zimmermann sostiene la necessità di considerare le sensazioni come complesse, anziché nella loro semplicità, mina quindi la metafisica herbartiana nei suoi fondamenti, per salvare un accordo di fatto esteriore con le indagini empiriche condotte da Helmholtz²³.

5. Dalla psicologia del suono alla filosofia pratica

Zimmermann, come si è visto, mette in dubbio il valore che Herbart aveva assegnato alla teoria musicale rispetto alla psicologia, perché i rapporti armonici addotti non forniscono davvero una prova empirica atta a verificare l'applicazione della matematica alla psicologia. Questo fatto non sancisce però il fallimento delle indagini di Herbart sulla teoria musicale, perché – sostiene Zimmermann – esse si rivelano utili da un altro punto di vista, ossia nel confronto con la filosofia pratica, che già Herbart ha istituito e che Zimmermann s'impegna ora ad approfondire.

Zimmermann trova un primo esplicito collegamento fra teoria musicale e filosofia pratica nei *Punti principali della metafisica*. In questo testo Herbart accenna infatti alla complessa questione dell'analisi psicologica del giudizio di gusto e ne anticipa la tematizzazione sulla base della linea dei suoni e delle

23 Sui rapporti tra psicologia e fisiologia nel pensiero di Herbart cfr. R. Pettoello, *Scatole quadrangolari e recipienti vuoti*, «Rivista di storia della filosofia» LV (2000) 1, pp. 8-9.

relazioni armoniche che se ne possono derivare per via psicologica²⁴. «Se si tiene presente – osserva Zimmermann – che il “giudizio di gusto” costituisce la base della sua *Allgemeine praktische Philosophie* e che quest’ultima è stata pubblicata nello stesso anno (1808) dei *Punti principali della metafisica*, salta all’occhio il nesso della teoria musicale non soltanto con la sua psicologia, ma anche con la sua etica»²⁵. A tale nesso, che trova esplicita conferma nelle *Osservazioni psicologiche sulla teoria musicale*, Zimmermann assegna particolare importanza.

Egli esplicita il senso del paragone tra psicologia del suono e filosofia pratica constatando che la «filosofia pratica di Herbart si fonda su una serie finita di rapporti di volontà estetici *originari* e tra loro *diversi*»²⁶. Tale serie corrisponderebbe infatti a quella già reperita per gli intervalli musicali, nella quale vengono ripercorse tutte le possibili combinazioni delle grandezze psicologiche. Secondo Zimmermann la caratteristica decisiva di tale serie è la completezza: in essa compaiono tutti i rapporti effettivi e non è possibile inserirne di nuovi. Questo è in definitiva il senso attribuito alla «continuità logica» che salda tra loro i punti della linea dei suoni. Così, anche l’esemplarità della musica «non può riferirsi che alla *completezza* degli intervalli originari, armonici o disarmonici, fra suoni; qualcosa di simile ad essa sarebbe da augurare non solo all’estetica di altre arti, ma soprattutto all’estetica del volere»²⁷.

Nella *Allgemeine praktische Philosophie*, Herbart espone per la prima volta le cinque idee pratiche (cfr. SW, II, pp. 355-375), «espressione dei rapporti volitivi tipici», che sono «dei “valori” riconosciuti naturalmente e suggeriscono dei comportamenti adeguati»²⁸. Tali rapporti esauriscono le relazioni possibili in cui può trovarsi la volontà del singolo o quella di due individui: la libertà interiore esprime il rapporto tra il giudizio e la volontà del medesimo individuo; la perfezione riguarda i singoli atti della volontà, considerati nei loro rapporti di grandezza; la benevolenza indica il rapporto tra volontà propria e rappresentazione della volontà altrui; il diritto sorge dalla connessione di più volontà reali rispetto ad un unico oggetto; l’equità deriva dall’atto

24 Cfr. SW, II, p. 213; tr. it. *Punti principali della metafisica*, a cura di R. Pettoello, Milano-Udine 2012, pp. 93-95.

25 R. Zimmermann, *Über den Einfluss der Tonlehre auf Herbart's Philosophie*, cit., p. 7.

26 Ivi, p. 8.

27 Ivi, p. 34.

28 R. Pettoello, *Introduzione a Herbart*, Bari 1988, pp. 55-56.

intenzionale di una volontà di giovare o nuocere ad un'altra (cfr. SW, II, p. 385). La serie delle idee pratiche segue un ordinamento che va dal semplice al complesso e contiene tutti i rapporti fondamentali della volontà. Essi possono assumere forme più complesse quando si considerano le relazioni tra molteplici volontà: vi corrispondono le idee derivate, che Herbart ricava dalle cinque idee pratiche indicate.

Zimmermann enfatizza la completezza della serie delle idee pratiche e procede ad una lunga analisi e classificazione, a seconda che esse connettano più volontà o la volontà con la rappresentazione, la volontà del singolo individuo o quella altrui, quindi l'opposizione metafisica che separa un individuo da un altro, e infine il carattere intenzionale del rapporto. Anche in questo caso egli costruisce una serie logica che presenta una progressione nei rapporti analizzati, per concludere che tutte le possibili relazioni vi sono contemplate.

Per Herbart «può essere utile cimentarsi provvisoriamente con il modello della filosofia pratica, la musica», sinché la filosofia pratica non abbia ottenuto una fondazione salda (PBT, p. 117; tr. it., p. 255). Zimmermann provvede dunque senza indugio a ricondurre ciascun intervallo fra suoni ad uno specifico rapporto tra volontà, aggiungendo alle prime tre idee pratiche il loro contrario (mancanza di libertà interiore, imperfezione, malevolenza), per raggiungere un numero di rapporti di volontà pari a quello degli intervalli musicali e poter così istituire una corrispondenza di uno a uno. Egli commenta poi l'analogia tra teoria musicale e filosofia pratica: «Difficilmente [Herbart] può aver pensato soltanto alla somiglianza, comunque da non sottovalutare, di ciascun rapporto fra suoni con ciascun rapporto del volere»²⁹. Al contrario, considerando «il continuo logico di una serie completa di opposizioni, i cui singoli membri si escludono reciprocamente, emerge in maniera convincente la somiglianza della serie finita dei suoni costruita a priori [...] e della stessa serie delle idee»³⁰.

A parere di Zimmermann l'affinità fra musica ed etica è confermata non soltanto dalla possibilità di associare un rapporto di volontà a ciascun intervallo, ma soprattutto dalla struttura logica delle relazioni cui sia gli intervalli sia le idee pratiche sono riconducibili. Tale struttura logica è costituita

²⁹ R. Zimmermann, *Über den Einfluss der Tonlehre auf Herbart's Philosophie*, cit., p. 40.

³⁰ Ivi, p. 40.

da «rapporti con un grado progressivamente crescente di opposizione tra i membri»³¹ e, grazie a questa identità di fondo, diviene possibile trasporre la conferma empirica offerta dagli intervalli anche ai rapporti del volere. In tal modo «gli inoppugnabili intervalli tra suoni fungono da “punti saldi dell’esperienza” non semplicemente per la psicologia razionale, ma anche per la costruzione a priori di ciò che è lodevole e biasimevole in assoluto»³². Se da una parte la teoria musicale dovrebbe conferire certezza alla psicologia, dall’altra la medesima teoria musicale funge da fondamento per l’autonomia dell’etica, un’autonomia garantita dalla serie logica cogente in cui sono ordinate le idee pratiche fondamentali. La psicologia del suono assume, nella ricostruzione di Zimmermann, la funzione di mostrare – più che di dimostrare, perché si tratta pur sempre di un’analogia – l’indipendenza della filosofia pratica e dell’estetica dalla filosofia teoretica. È, questa, un’istanza che già Herbart aveva fermamente avanzato e che Zimmermann farà propria nella polemica contro l’estetica idealistica³³.

6. Sistematicità dell’estetica e pluralismo assiologico

Dal modo in cui Zimmermann analizza le *Osservazioni psicologiche sulla teoria musicale* di Herbart emerge abbastanza chiaramente la sua tendenza alla sistematizzazione ed alle costruzioni formali astratte. Si può riscontrare il suo gusto per le schematizzazioni ed i parallelismi, talora finì a se stessi, anche nella sua ampia *Ästhetik*, al punto che Lambert Wiesing, sulla scorta di un’opinione condivisa, definisce Zimmermann «il tipico esempio ammonitore del fallimento dell’estetica formalistica»³⁴.

In effetti, Zimmermann presenta nella parte sistematica della sua estetica

31 Ivi, p. 36.

32 Ivi, p. 42.

33 Cfr. R. Zimmermann, *Zur Reform der Ästhetik als exakter Wissenschaft*, «Zeitschrift für exacte Philosophie im Sinne des neueren philosophischen Realismus» II (1862), p. 313. Per quanto riguarda la polemica tra R. Zimmermann e F. T. Vischer, cfr. L. Schneider, *Realismus und formale Ästhetik. Die Auseinandersetzung zwischen Robert Zimmermann und Friedrich Theodor Vischer als poetologische Leitdifferenz im späten neunzehnten Jahrhundert*, in A. Hoeschen - L. Schneider (Hrsg.), *Herbarts Kultursystem. Perspektiven der Transdisziplinarität im 19. Jahrhundert*, Würzburg 2001, pp. 259-281.

34 L. Wiesing, *Formale Ästhetik nach Zimmermann und Herbart*, in A. Hoeschen - L. Schneider (Hrsg.), *Herbarts Kultursystem*, cit., p. 284.

la generalizzazione delle cinque idee pratiche di Herbart, assunte a criteri di classificazione validi per tutte le forme estetiche. Se è vero che l'estetica si occupa di una molteplicità di forme, esse sono però tutte riconducibili ai pochi rapporti fondamentali già individuati da Herbart nell'ambito della filosofia pratica. Zimmermann intraprende allora un lavoro di deduzione delle forme estetiche, nel tentativo di offrirne una trattazione esaustiva. Egli intende così proporre «un'elaborazione sistematica dell'estetica dal punto di vista herbartiano», che sopperisca alla mancanza di un'opera del genere redatta da Herbart di proprio pugno.

Otakar Hostinský ricorda come diversi esponenti dello herbartismo si siano cimentati in un simile lavoro di redazione dell'estetica mancante di Herbart, ma i risultati da essi conseguiti non gli paiono affatto decisivi per lo sviluppo della disciplina. L'errore fondamentale che Hostinský rimprovera loro è quello di aver tenuto fede alle cinque idee pratiche e di averle considerate come modelli validi anche al livello dell'estetica generale. Gli herbartiani concepiscono infatti quelle idee come «null'altro che la presentazione delle forme fondamentali generali dei tipi estetici nell'ambito particolare dell'etico»³⁵. Per questa ragione sarebbe, a loro giudizio, affatto legittimo ricavarne altrettante forme generalissime, valide per ogni ambito dell'estetica. Proprio su questo punto Hostinský solleva due interrogativi: assumere le idee pratiche a fondamento dell'estetica generale corrisponde alle intenzioni di Herbart? È giustificato un tale ricorso ai parallelismi?

Se è vero che Herbart istituisce connessioni fra teoria musicale e filosofia pratica, va ricordato anche che egli le presenta esplicitamente come analogie, e che dunque «i singoli ambiti del bello restano perfettamente autonomi, indipendenti nonostante tutte le analogie e relazioni»³⁶. Inoltre tali ambiti non possono essere fusi in un sistema astratto di forme universali, poiché i loro oggetti non lo consentono. Ciò che vi è di generale, nell'estetica, è soltanto l'omogeneità dei principi: «la caratteristica generale dell'estetico, il fatto che esso piaccia o dispiaccia involontariamente in quanto oggettivo, si trova in oggetti tanto diversi che, se si astraesse da tutta questa diversità, non restereb-

35 O. Hostinský, *Uiber die Bedeutung der praktischen Ideen Herbart's für die allgemeine Aesthetik* [sic], Prag 1883, p. 7.

36 Ivi, pp. 8-9.

be nulla di oggettivo»³⁷. Non si può ammettere alcun tipo di oggetto estetico generale, perché tale generalità cancellerebbe l'oggetto stesso, che è dato e valutato in virtù della sua particolarità. Gli herbartiani, invece, sono caduti nell'errore di un'eccessiva astrazione, dal quale lo stesso Herbart aveva messo in guardia; ciò emerge a maggior ragione da un'estetica come quella di Zimmermann, dove la struttura dei rapporti morali, che sta alla base delle cinque idee pratiche, diviene il modello per ogni altro ambito dell'estetica. Al contrario, si dovrebbe ammettere una varietà di forme tale per cui vari ambiti valutativi possano sussistere l'uno accanto all'altro, senza imporsi sussunzioni e deduzioni artificiose. Gli elementi estetici di ciascun ambito andranno allora cercati nella loro pluralità e varietà, autonomamente e individualmente, senza peraltro commettere l'errore inverso all'astrazione, che consiste nel compilare una rassegna di tipo empirico. Sono l'immediatezza e la validità universale del giudizio a salvaguardare dal rischio di ridurre l'estetico a mera empiria, avvertendo che ogni induzione è prematura prima che siano stati enumerati gli elementi estetici nella loro completezza³⁸.

Hostinský invita così a «ridurre il significato delle idee pratiche di Herbart per l'estetica generale a giusta, modesta misura»³⁹. Tali idee si rivelano infatti insufficienti a fondare un'estetica e non ne è ammissibile una generalizzazione così come gli herbartiani la compiono. Hostinský corrobora questa tesi analizzando dettagliatamente, e confutandola, la deduzione con cui Zimmermann ricava ciascuna forma estetica generale da un'idea pratica⁴⁰. Se pure è giustificato generalizzare l'idea della benevolenza a forma dell'accordo (*Einklang*), non altrettanto vale per la derivazione delle altre forme: quella del caratteristico dalla libertà interiore, la forma quantitativa del grande dalla perfezione, la forma della correttezza dal diritto, la forma del pareggiamento (*Ausgleichung*), o risoluzione delle dissonanze, dall'equità. Hostinský critica in genere l'equivalenza e l'indipendenza logica dei rapporti indicati da Zimmermann, mostrando come le varie forme da lui addotte vadano piuttosto connesse tra loro. La risoluzione delle dissonanze, poi, non sarebbe un'adeguata idea estetica originaria perché, essendo «la più ricca e la più varia fra

37 Ivi, pp. 9-10.

38 Ivi, p. 12.

39 Ivi, p. 30.

40 Ivi, p. 30.

tutte»⁴¹, può assumere una tale molteplicità di aspetti «che già l'estetica generale deve distinguere per questa forma un certo numero di casi particolari»⁴². Le forme dell'estetica di Zimmermann rischiano di essere talmente vuote da risultare inutilizzabili. Infatti «l'estetica generale – almeno nel senso rigoroso di *Herbart* – non adempie affatto completamente il proprio compito con la constatazione di quei tipi estetici astratti; [...] essa deve al contrario esibire gli effettivi elementi del bello di tutti gli ambiti [...], possibilmente in maniera completa e sistematica»⁴³.

Ne segue che, «se anche *Herbart* da qualche parte menziona un “modello della filosofia pratica”, ciò non può riferirsi ad altro che alla stabilità e compiutezza degli elementi estetici in questione: là gli intervalli musicali, qui le idee pratiche»⁴⁴. Ancora una volta, l'analogia riguarda il carattere generale degli elementi considerati e non la loro qualità specifica. Intervalli e idee pratiche sono accomunati dalla stabilità del giudizio estetico che si pronuncia sul loro valore; sono compiuti perché tutte le relazioni armoniche o morali possono divenire oggetto di tale giudizio. Non sussistono invece parallelismi tra le qualità delle relazioni armoniche e volitive; è perciò del tutto artificiale ricondurre un intervallo musicale al medesimo tipo di conformità che si può riscontrare nella volontà.

Si potrebbe ricordare, a mo' di postilla, che *Herbart* riconosce la «stabilità e compiutezza» delle forme musicali, ma le forme musicali considerate non sono esclusivamente gli intervalli, bensì anche, ad esempio, triadi perfette ed accordi di settima. È chiaro quindi che i rapporti fondamentali contemplati dalla teoria musicale presentano una varietà che si sottrae al tentativo di tracciare parallelismi esteriori e riduttivi con le cinque idee pratiche.

Gli elementi estetici effettivi non si possono dunque identificare con i tipi elencati, perché la loro generalità, quando sia data, è comunque limitata alla specificità di ciascun ambito dell'estetica – filosofia pratica, musica, così come ogni ulteriore tecnica o arte. «Si deve perciò mirare all'estetica generale da diverse parti contemporaneamente»⁴⁵, immergendosi nel particolare di

41 Ivi, p. 28.

42 Ivi, p. 29.

43 Ivi, p. 31.

44 Ivi, p. 10.

45 Ivi, p. 31.

ogni arte prima di poter stilare una valida classificazione astratta. Nemmeno la filosofia pratica può quindi assurgere a sfera in cui si esauriscano le forme dell'estetica generale. Tutt'al più essa può fungere – esattamente come la musica nelle affermazioni di Herbart – da buon esempio per un lavoro d'indagine sul campo: nella particolarità dei risultati che ottiene nel suo ambito specifico, essa mostra come condurre una ricerca che pretenda alla validità.

7. Forme estetiche: pluralismo e concretezza

Il tentativo di Zimmermann è ambizioso. Egli spiega come la teoria musicale fornisca la verifica empirica di alcune leggi che Herbart aveva già elaborato a priori nel contesto della psicologia scientifica. Pur mettendo in dubbio che la teoria musicale fornisca effettivamente la conferma attesa, Zimmermann salva tale applicazione ad un livello che egli ritiene superiore. Anzitutto il confronto della teoria di Herbart con quella di Helmholtz è tutto teso a dimostrare la convergenza delle analisi psicologiche condotte a priori con i più recenti risultati dell'indagine empirica. In secondo luogo, Zimmermann allenta il legame fra psicologia matematizzata e teoria musicale, per rinsaldare quello che Herbart aveva istituito, in via meramente analogica, tra musica e filosofia pratica. Enfatizzando quest'ultima relazione ben oltre la rilevanza che effettivamente le spetta entro il sistema herbartiano, Zimmermann sembra, di fatto, voler legittimare la propria elaborazione dell'estetica formalistica, che da quell'analogia è ispirata ma, evidentemente, non fondata. Già Hostinský, del resto, dubita della legittimità di un simile passaggio dalla particolarità delle idee pratiche, a loro volta considerate analoghe agli intervalli musicali, alla generalità e completezza delle forme estetiche enumerate da Zimmermann.

La discussione verte principalmente sulla concezione della forma, che ha un ruolo fondante rispetto all'estetica; secondo Herbart, infatti, sulla forma si basa la possibilità stessa del giudizio estetico. Nella *Allgemeine praktische Philosophie* egli afferma che l'oggetto che figura nel giudizio di gusto deve poter essere rappresentato anche indipendentemente da tale giudizio, cioè come mero oggetto della conoscenza (SW, II, p. 344)⁴⁶, che è indiffe-

46 Cfr. R. Zimmermann, *Zur Reform der Ästhetik als exakter Wissenschaft*, cit., pp. 345-

rente per la valutazione e che nel giudizio di gusto è integrato: vi si aggiunge qualcosa. Affinché l'oggetto della teoresi valga come oggetto estetico, cioè affinché piaccia o dispiaccia, gli va aggiunta un'integrazione, la quale a sua volta dovrebbe poter essere rappresentata come indifferente, poiché anch'essa è soltanto una parte costitutiva di ciò che la rappresentazione (e con essa il giudizio) unisce. «Ne segue che ogni parte di ciò che piace o dispiace in quanto riunito è, presa per sé singolarmente, indifferente; in una parola, la *materia* è indifferente, invece la *forma* è soggetta alla valutazione estetica» (SW, II, p. 344). Gli intervalli musicali ne forniscono un esempio: considerate singolarmente, le note che li compongono sono indifferenti, esse piacciono o dispiacciono soltanto quando risuonano insieme, formando un intervallo.

Herbart sostiene poi che «ogni giudizio estetico *originario* (totalmente diverso dalla valutazione sempre oscillante delle opere d'arte) è assoluto»⁴⁷, evidente, disinteressato, autonomo, non può essere prescritto dall'esterno ma si produce necessariamente. Così, osserva Zimmermann, «un orecchio sano» saprà distinguere da sé la consonanza degli intervalli, senza che gliela si possa insegnare⁴⁸. Tale giudizio estetico riguarda la forma, dalla quale si genera un sentimento immediato ed incondizionato di piacere o dispiacere, che garantisce l'oggettività del bello. I rapporti composti da una molteplicità di elementi rappresentano il lato oggettivo dell'estetica, che trova corrispondenza nel lato soggettivo del «compiuto rappresentare [*vollendetes Vorstellen*]». Questo può essere definito in termini psicologici come lo stato in cui le serie rappresentative che si riferiscono all'oggetto estetico dominano la scena della coscienza, senza subire impedimento alcuno ed escludendo qualsivoglia ag-

346. Zimmermann riconosce nell'argomentazione riportata un'applicazione del metodo delle relazioni che Herbart aveva presentato nella sua metafisica. Zimmermann amplia poi l'analogia anche agli enti reali della metafisica: come l'originaria semplicità degli enti permane indifferente alla connessione in cui essi vengono inevitabilmente posti da un osservatore, da uno dei punti di vista contingenti, così l'oggetto della teoresi permane indifferente alla valutazione estetica, la quale sorge dalla *connessione* del medesimo oggetto con altri elementi. Zimmermann afferma: «Sussiste un'analogia generale tra la filosofia teoretica e quella pratica di Herbart; è la stessa idea fondamentale che riconduce la nostra conoscenza teoretica ed estetica a semplice *insieme*, a *forme* oggettive, e tralascia l'oggettivo *quid* dei membri che si trovano insieme in quanto teoreticamente inconoscibile o esteticamente indifferente» (R. Zimmermann, *Asthetik*; Erster, historisch-kritischer Theil: *Geschichte der Ästhetik als philosophischer Wissenschaft*, Wien 1858; reprint Hildesheim-New York 1973, p. 768).

47 J. F. Herbart, *Lehrbuch zur Einleitung in die Philosophie*, cit., p. 53; tr. it., p. 24; cfr. R. Zimmermann, *Geschichte der Ästhetik als philosophischer Wissenschaft*, cit., p. 758.

48 Cfr. R. Zimmermann, *Zur Reform der Ästhetik als exakter Wissenschaft*, cit., p. 350.

giunta soggettiva arbitraria. Questo intende Herbart, quando afferma che «il rappresentato nel giudizio di gusto deve essere rappresentato compiutamente, non impedito» (SW, II, p. 343).

Wolfhart Henckmann osserva a ragione che il concetto di estetico in Herbart «non è legato al senso etimologico di “aisthesis”, ma a quello della contemplazione»⁴⁹. «Per Herbart è determinante solo il fine di raggiungere una concezione adeguata e completamente sviluppata dell’oggetto estetico»⁵⁰, l’unica condizione che garantisce un’esperienza estetica pura. A tale scopo lo spettatore deve essere imparziale, spontaneo, privo di passioni, completamente dedito all’oggetto: «tutte riformulazioni dell’atteggiamento estetico contemplativo»⁵¹, cui si accompagna l’eliminazione di ogni elemento contingente soggettivo. Infatti, affermerà Zimmermann, «sul mero sentimento non è possibile fondare alcunché»⁵², il sentimento soggettivo di piacere (*Lust*) si caratterizza proprio per l’impossibilità di distinguerlo dall’oggetto cui è riferito ed impedisce di giungere a rappresentare distintamente ciò che viene sentito. In tal modo è pregiudicata la possibilità di cogliere la forma dell’oggetto, che è però condizione necessaria del giudizio di gusto. Contro le aggiunte soggettive del sentimento all’oggetto estetico, in particolare all’opera musicale, si schiera anche Hostinský:

il sentimento che la musica suscita in noi è estetico solo nella misura in cui aderisce alla musica stessa, ossia alle sensazioni sonore, e perde completamente il suo significato e la sua fondatezza estetici non appena smette di apparire come semplice impressione soggettiva delle forme sonore in questione, quindi di essere una suggestione puramente musicale⁵³.

L’estetica non conosce altri sentimenti che quelli oggettivamente fissati nell’opera tramite le forme di cui è composta, ogni altra impressione evocata nell’ascoltatore o nello spettatore sorge in lui e rimane in lui, come effetto soggettivo vago⁵⁴, da cui il giudizio estetico non può dipendere.

49 W. Henckmann, *Über die Grundzüge von Herbarts Ästhetik*, in A. Hoeschen - L. Schneider (Hrsg.), *Herbarts Kultursystem*, cit., p. 241.

50 Ivi, p. 243.

51 Ivi, p. 244.

52 R. Zimmermann, *Zur Reform der Ästhetik als exakter Wissenschaft*, cit., p. 348.

53 O. Hostinský, *Das Musikalisch-Schöne und das Gesamtkunstwerk vom Standpunkte der formalen Aesthetik*, Leipzig 1877, pp. 47-48.

54 Ivi, pp. 55-56.

La forma è il fondamento oggettivo dell'estetica. Essa, afferma Zimmermann, va intesa in un senso generalissimo, che possa abbracciare le arti, come la musica e la pittura, ma anche l'etica⁵⁵. Tale concetto di forma «non è altro che quello di un *rapporto*, che da un lato è simile a quello matematico noto, per il fatto che può sussistere fra due membri indicati nei modi più diversi, nel caso essi mantengano reciprocamente almeno un certo comportamento costante». La forma estetica si differenzia, però, da un rapporto di tipo matematico «per il fatto che il suo rappresentare non rimane indifferente per l'animo dell'osservatore», ma inevitabilmente provoca in lui «un sentimento involontario di piacere o dispiacere»⁵⁶. Precisando che tale sentimento è oggettivo e va interamente ricondotto alla pura contemplazione, anche Herbart potrebbe sottoscrivere quest'affermazione. A ragione Zimmermann stabilisce che l'estetica si occupa di una molteplicità di principi, reciprocamente irriducibili e non deducibili gli uni dagli altri. Parafrasando Herbart, scrive: «Quanti giudizi estetici, tanti principi oggettivi del gusto»⁵⁷ – e sembrerebbe dunque condividere con Herbart la convinzione che l'estetica si fonda sulla molteplicità indeterminata di ciò che piace originariamente.

Ciò che manca, nella concezione di Zimmermann, è un'adeguata comprensione del «compiuto rappresentare» e dell'appello al particolare che esso comporta. Zimmermann, è vero, cita Herbart quasi testualmente anche a questo proposito, sostenendo la necessità del compiuto rappresentare per l'esperienza estetica⁵⁸. Ciò non è però compatibile con la convinzione che vi sia un ordinamento logico comune agli intervalli musicali e ai rapporti di volontà. Il fatto che l'estetico vada ricercato nella molteplicità di rapporti rende infatti inammissibile la tesi secondo cui uno schema logico contenente una «serie dicotomica di opposizioni contrarie» possa esaurire il repertorio delle forme estetiche e addirittura consentirne una deduzione sistematica.

Misurata la distanza che separa le posizioni di Herbart e Zimmermann, diventa inammissibile considerare, come talora avviene, l'estetica di Zimmermann come la trattazione sistematica del formalismo herbartiano. Se è vero che Herbart non presenta le proprie teorie estetiche in maniera compiuta, esse

55 R. Zimmermann, *Zur Reform der Ästhetik als exakter Wissenschaft*, cit., p. 346.

56 Ivi, p. 346; cfr. SW, II, pp. 344-345.

57 R. Zimmermann, *Zur Reform der Ästhetik als exakter Wissenschaft*, cit., p. 351.

58 R. Zimmermann, *Allgemeine Ästhetik als Formwissenschaft*, cit., p. 18.

risultano sufficientemente chiare e determinate, sì, per «lasciar riconoscere i lineamenti di un'estetica sistematica»⁵⁹, ma anche per far emergere l'incompatibilità con l'elaborazione di Zimmermann. Il formalismo di Herbart e quello propugnato da Zimmermann, che di fatto si basano su due inconciliabili concezioni della forma, vanno dunque mantenuti ben distinti, a dispetto della continuità che Zimmermann rivendica rispetto alle teorie del maestro.

Il compiuto rappresentare, in quanto stato ideale e peculiare dell'attività rappresentativa, è per Herbart alla base dell'esperienza estetica. In esso il soggetto regredisce a puro spettatore, dedito esclusivamente a cogliere le forme oggettive e valutarle secondo la necessità che esse stesse comportano. A mio avviso, il compiuto rappresentare svolge nell'estetica un ruolo che corrisponde, nella psicologia, a quello dei concetti intesi in senso logico⁶⁰. I concetti psicologici, quelli che effettivamente vengono pensati, variano e si arricchiscono nel corso dell'esperienza, sono un contenuto logico (SW, VI, pp. 119-120). Questo è il lato normativo ideale dei concetti psicologici, che «*esiste soltanto una volta*» ed è un «*pensato considerato solo secondo la sua qualità*» (SW, VI, p. 119), indipendentemente, dunque, dall'estensione del concetto e dagli atti di pensiero che ad esso si riferiscono. Il concetto in senso logico, quindi, non è mai pensato come tale, ma soltanto attraverso concetti psicologici, questi sì effettivamente pensati, che tendono al primo come ad un limite, senza mai raggiungerlo. In questo senso «*tutti i concetti sono qualcosa di divenuto*» (SW, VI, p. 120), perché quel che viene pensato presuppone una genesi nella percezione e nelle serie rappresentative che costituiscono la coscienza, pur senza ridursi mai a percezione o rappresentazione. Analogamente, il compiuto rappresentare dell'estetica è uno stato ideale dei contenuti rappresentati (non di un soggetto nell'atto della rappresentazione) cui la percezione dell'oggetto tende e cui essa deve tendere per divenire legittimamente estetica. Questo stato ideale è il presupposto per esprimere un giudizio di gusto evidente e incondizionato, che è la valutazione di un puro spettatore dedito alla contemplazione della forma.

A differenza di quanto avviene per i concetti in senso logico sembrereb-

59 W. Henckmann, *Über die Grundzüge von Herbarts Ästhetik*, cit., p. 231.

60 Per un possibile ampliamento di questa interpretazione in direzione dell'ontologia e della filosofia pratica, si veda R. Pettoello, *Il formalismo dell'etica di Herbart*, in G. Giordano (a cura di), *Filosofia ed etica. Studi in onore di G. Cotroneo*, Soveria Manelli 2005, pp. 367-382.

be possibile, secondo Herbart, realizzare effettivamente il compiuto rappresentare. Infatti sui «giudizi estetici esattamente determinati», esito della pura contemplazione, si fonda non solo l'estetica come scienza, ma anche l'analisi psicologica, ad esempio, delle relazioni armoniche fra i suoni (cfr. SW, XI, pp. 50-69). D'altro canto non è sempre possibile distinguere nettamente, nei testi di Herbart, se egli esprima più un'esigenza che uno stato di fatto. La sua tematizzazione dell'estetica va di pari passo con la severa critica mossa alle estetiche dei suoi contemporanei e la vena polemica tende talvolta ad oscurare alcune questioni, come appunto quella dell'effettiva possibilità di un compiuto rappresentare. In ogni caso va evidenziata la difficoltà di sottrarsi interamente alle componenti, soprattutto soggettive, che rischiano di confondere e rendere impuro il giudizio di gusto. Un'ulteriore differenza risiede nel fatto che i concetti, a maggior ragione se intesi in senso logico, sono universali; il compiuto rappresentare, al contrario, è legato al particolare, all'oggetto estetico determinato ed agli specifici rapporti in esso *dati*. Nella misura in cui si cercasse di astrarne qualità generali, se ne suspenderebbe la natura estetica. I concetti in senso logico non sono mai pensabili direttamente, ma soltanto attraverso la mediazione dei concetti psicologici: la loro universalità è tale da non poter essere raggiunta con pensieri effettivi. Il rappresentare compiuto, invece, si trova ad un livello di estrema particolarità; le condizioni e circostanze soggettive potrebbero sempre ostacolare la percezione delle qualità determinate, offuscando se non impedendo l'apprensione oggettiva della forma ed il giudizio estetico su questa fondato (cfr. SW, II, p. 349).

L'universalità della forma estetica non consiste allora nel suo essere data una volta per tutte, nel suo esistere "una volta soltanto", bensì nella stabilità del giudizio estetico espresso da uno spettatore, un giudizio che si genera con necessità proprio perché scevro di qualsiasi condizionamento soggettivo. La particolarità dell'oggetto e la concretezza delle forme percepite sono complementari dell'universalità della forma estetica. Il soggetto estetico di Herbart non è legislatore, perché non applica al dato forme e categorie che garantiscono una regolare costituzione dell'oggetto; tale soggetto esprime però una valutazione incondizionata perché, nella pura contemplazione, coglie oggettivamente le forme *date*: date nella loro particolarità e pluralità. Alfred Ziechner considera Herbart un esponente del «pluralismo estetico», teoria che ottiene

una doppia fondazione: Herbart

non parla semplicemente di una varietà “di rapporti semplici e dell’approvazione o disapprovazione che [sarebbe] originariamente propria di ciascun singolo rapporto”, bensì, considerando colori, suoni, pensieri, figure, edifici, parla di “oggetti affatto eterogenei”, nei quali si trovano rapporti che non consentirebbero di parlare di un identico bello⁶¹.

Analogamente, secondo Hostinský, si deve «mirare all’estetica generale da diversi lati contemporaneamente»⁶² e, a parere di Henckmann, il senso del formalismo concreto dovrebbe rimandare alla «concrezione in una “compiuta rappresentazione”»⁶³. Nulla di simile, però, traspare nella trattazione di Zimmermann.

Il formalismo serve a garantire all’estetica una fondazione oggettiva ed escludere dal suo ambito la contingenza del sentimento meramente soggettivo. In tal modo, però, l’oggetto della valutazione estetica non è spogliato della sua particolarità; anzi, sulla particolarità e sulla concretezza dell’oggetto estetico, sulla determinatezza delle sue forme si fonda la possibilità del giudizio oggettivamente valido, fondamento di un’estetica scientifica.

Bibliografia

G. Bagier, *Herbart und die Musik mit besonderer Berücksichtigung der Beziehungen zur Ästhetik und Psychologie*, Langensalza 1911.

W. Henckmann, *Über die Grundzüge von Herbarts Ästhetik*, in A. Hoeschen - L. Schneider (Hrsg.), *Herbarts Kultursystem. Perspektiven der Transdisziplinarität im 19. Jahrhundert*, Würzburg 2001, pp. 231-258.

Joh. Fr. Herbart's *Sämtliche Werke. In chronologischer Reihenfolge*, hrsg. von K. Kehrbach - O. Flügel, 19 Bde. (Bde. 16-19: *Briefe von und an Herbart. Urkunden und Regesten zu seinem Leben und seinen Werken*, bearb. von T.

61 A. Ziechner, *Herbarts Ästhetik dargestellt mit besonderer Rücksicht auf seine Pädagogik und im Zusammenhange mit der Entwicklung der Ästhetik an der Wende des 18. zum 19. Jahrhundert betrachtet*, Diss., Leipzig 1908, p. 80.

62 O. Hostinský, *Über die Bedeutung der praktischen Ideen Herbart's für die allgemeine Aesthetik*, cit., p. 31.

63 W. Henckmann, *Über die Grundzüge von Herbarts Ästhetik*, cit., p. 246. Per gli sviluppi del formalismo estetico nello herbartismo, cfr. C. Maigné, *Johann Friedrich Herbart*, Paris 2007, pp. 135-182.

Fritzsche), Langensalza 1887-1912; Aalen 1964², 1989³. Nel presente saggio la raccolta è citata con la sigla SW.

J. F. Herbart, *Lehrbuch zur Einleitung in die Philosophie*, hrsg. von W. Henckmann, Hamburg 1993; tr. it. *Introduzione alla filosofia*, a cura di G. Vidossich, Bari 1927².

J. F. Herbart, *Punti principali della metafisica*, tr. it. a cura di R. Pettoello, Milano-Udine 2012.

O. Hostinský, *Das Musikalisch-Schöne und das Gesamtkunstwerk vom Standpunkte der formalen Aesthetik*, Leipzig 1877.

O. Hostinský, *Uiber die Bedeutung der praktischen Ideen Herbart's fuir die allgemeine Aesthetik* [sic], Prag 1883.

O. Hostinský (Hrsg.), *Herbarts Ästhetik in ihren grundlegenden Teilen quellenmässig dargestellt und erläutert*, Hamburg-Leipzig 1891.

G. Jäger, *Die Herbartianische Ästhetik – ein österreichischer Weg in die Moderne*, in H. Zeman (Hrsg.), *Die österreichische Literatur. Ihr Profil im 19. Jahrhundert (1830-1880)*, Graz 1982, pp. 195-219.

C. Maigné, *Johann Friedrich Herbart*, Paris 2007.

N. Moro, *Armonia e contrappunto nel pensiero di J. F. Herbart*, Milano 2006.

N. Moro, *Estetica trascendentale in musica. La psicologia del suono di J. F. Herbart e C. Stumpf*, Milano-Udine 2012.

R. Pettoello, *Introduzione a Herbart*, Bari 1988.

R. Pettoello, *Scatole quadrangolari e recipienti vuoti*, «Rivista di storia della filosofia» LV (2000) 1, pp. 5-25.

R. Pettoello, *L'objet et ses limites. Réalité et infinitésimale chez J. F. Herbart. Quelques remarques*, «Cahiers de philosophie de l'Université de Caen» 36 (2001), pp. 11-30.

R. Pettoello, *Il formalismo dell'etica di Herbart*, in G. Giordano (a cura di), *Filosofia ed etica. Studi in onore di G. Cotroneo*, Soveria Manelli 2005, pp. 367-382.

L. Schneider, *Realismus und formale Ästhetik. Die Auseinandersetzung zwischen Robert Zimmermann und Friedrich Theodor Vischer als poetologische Leitdifferenz im späten neunzehnten Jahrhundert*, in A. Hoeschen - L. Schneider (Hrsg.), *Herbarts Kultursystem*, cit., pp. 259-281.

C. Stumpf, *Tonpsychologie*, Leipzig 1883/1890; reprint Hilversum-Amster-

dam 1965.

I. Volpicelli, *J. F. Herbart e l'estetica*, Milano 1985.

L. Wiesing, *Formale Ästhetik nach Zimmermann und Herbart*, in A. Hoeschen

- L. Schneider (Hrsg.), *Herbarts Kultursystem*, cit., pp. 283-296.

A. Ziechner, *Herbarts Ästhetik dargestellt mit besonderer Rücksicht auf seine Pädagogik und im Zusammenhange mit der Entwicklung der Ästhetik an der Wende des 18. zum 19. Jahrhundert betrachtet*, Diss., Leipzig 1908.

R. Zimmermann, *Aesthetik*; Erster, historisch-kritischer Theil: *Geschichte der Ästhetik als philosophischer Wissenschaft*, Wien 1858; Zweiter, systematischer Theil: *Allgemeine Ästhetik als Formwissenschaft*, Wien 1865, reprint Hildesheim-New York 1973.

R. Zimmermann, *Zur Reform der Ästhetik als exakter Wissenschaft*, «Zeitschrift für exacte Philosophie im Sinne des neueren philosophischen Realismus» II (1862), pp. 309-358.

R. Zimmermann, *Über den Einfluss der Tonlehre auf Herbart's Philosophie*, Wien 1873.